

Primer Cicle de Cinema Documental: una aproximació al real

Sebastián Planas



*La salida de los
obreiros de la
fábrica.*

Fa poc ha començat la seva singladura Docus Balears, associació de cineastes i productors del món del cinema documental amb la finalitat de promoure i impulsar el cinema de no-ficció a les Illes Balears. Es pretén omplir un forat buit dins de l'espai cultural i artístic de les Illes, que cap altra comunitat no es pot permetre. En col·laboració amb la Fundació Sa Nostra, Docus Balears presenta una primera mostra de cinema documental que traça un recorregut per algunes de les seves obres capitals per proporcionar una apropament al públic de l'ample univers de la no-ficció. La programació del cicle, detallada en les pàgines finals d'aquesta revista, arrenca amb els germans Lumière i finalitza amb Alain Resnais, amb la idea de proporcionar un primer flaix de la història del documental des de 1885 a 1956. La nostra pretensió és celebrar el cicle amb una periodicitat anual, tot ampliant en properes cites el nombre de projeccions o la durada de la mostra, amb el fi d'aprofundir i estendre el retrat iniciat, alhora que es crea un focus estable d'aproximació a l'àmbit del documental. En aquesta primera edició s'ha realitzat un esforç per gestionar l'obtenció d'una còpia de *La sexta parte del mundo* (Shestaya chast mira, Dziga Vertov, 1926), i, així, donar a conèixer un film de rar o nul visionat que, de no confirmar-se finalment com a part de la programació, ens deixarà un deute pendent amb el realitzador soviètic que esperam poder satisfer en el futur.

Des del registre cap a la reflexió

L'esperit documental neix amb els germans Lumière, els quals, amb el seu nou giny portàtil per enregistrar el moviment, apunten cap al món del seu entorn per retrobar l'objecte natural, la realitat. A Méliès se li assigna habitualment el paper de fundador del cinema de ficció, com una mera reproducció de la representació teatral en la seva transferència directa a la pantalla de codis teatrals. En el cas de Lumière es veu, per contra, el primer artífex d'un llenguatge cinematogràfic natural, el destí del qual és anar envers la descoberta del gènere humà. Amb *La sortie des usines Lumière*, *L'arrivée d'un train à la Ciotat* o *Démolition d'un mur*, el cinemàtògraf comença per filmar la realitat d'una manera inconscient, en funció de la capacitat fotogràfica del nou instrument. Encara que ja existeixen Méliès i companyia, en la primera dècada del vida del cinema, les tres quartes parts de les produccions són *actualités* o noticiaris que apropen a l'espectador imatges inicialment capturades del seu món quotidià. A pesar d'això, el cinema de ficció té un desenvolupament més ràpid en els primers vint anys del cinemàtògraf, incorporant innovacions i recursos que reclamen com a vocació inheren al nou llenguatge el fet de contar històries. Per assolir una materialització del cinema factual com una pràctica distintiva de les primeres *actualités*, el documental ha de te-



André Gide i
Robert Flaherty.

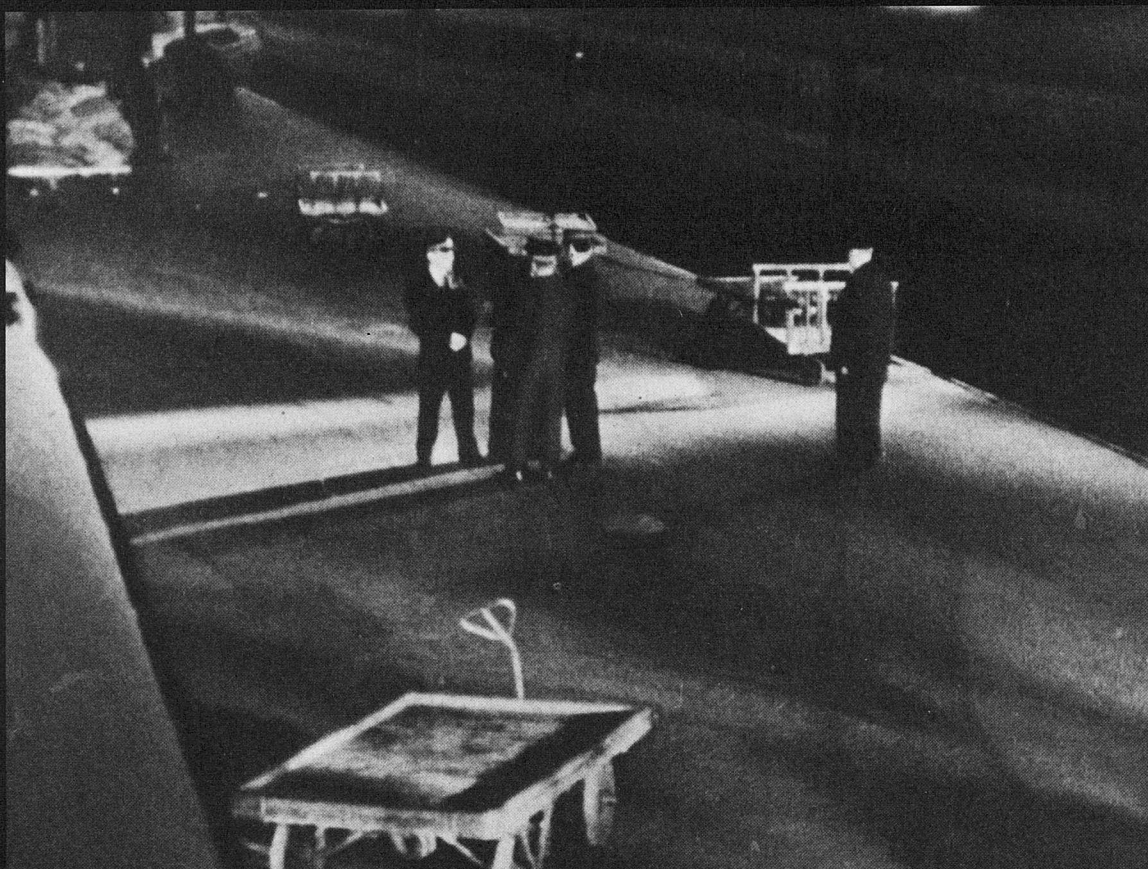
nir quatre elements que li permetin començar un procés de presa de consciència de si mateix. El primer és la conjunció de les dues tendències primigènies del protodocumental: l'exhibicionisme que genera l'etiqueta de "cinema d'atraccions" i la vocació científica que forneix el nou sistema de registre de la realitat, fent aparèixer el cinematògraf com el punt culminant d'una evolució tecnològica amb impuls original en les experimentacions fotogràfiques de científics com Marey o Muybridge. El segon element és l'"experimentació poètica", propiciada per les avantguardes del començament de segle. El tercer és l'evolució d'un impuls narratiu que permeti construir una història, tant fictícia com del món real. I, com a quart element, s'ha de parlar de retòrica, com a via per a l'inseriment d'una perspectiva personal, d'una mirada sobre el món del qual es parteix per crear una impressió de veracitat.

Així, la història del documental es comença a escriure en els anys vint. *Nanook el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922), coincideix en el temps amb la sèrie inicial de reportatges *Kino-Pravda* de Dziga Vertov, dos projectes del tot diferents un de l'altre. Quatre anys més tard, John

Grierson bateja el nou cinema, a partir del film *Moana* (Robert J. Flaherty, 1926), i fixa la primera idea del gènere que es converteix en la concepció dominant del film documental fins al període de la postguerra. El principi definitori fundacional aportat per Grierson es resumeix en la fórmula: tractament creatiu de la realitat. I designa com a creador del mètode documental a Robert J. Flaherty. El defensa com a "pare del documental" per la seva capacitat de conciliació dels papers aparentment conflictius del director de cinema documental. El documentalista ha de ser alhora observador discret que respecta la integritat del real i narrador que posi de manifest la història existent en forma latent en la realitat. Curiosament els films de Flaherty són rodats, muntats i estructurats com el cinema de ficció, agafant de la vida real els incidents i els subjectes. És precisament el seu talent narratiu allò que dota Flaherty de ressonàncies poètiques i confereix als seus subjectes connotacions èpiques que el separen clarament de les mostres primeres de protodocumental.

El moviment de documental britànic impulsat i generat per Grierson, amb títols com *Drifters* (John

Night mail.



Grierson, 1929), *Night Mail* (Harry Watt i Basil Wright, 1936) o *A Diary for Timothy* (Humphrey Jennings, 1945), estableix una definició del documental per oposició a la ficció. Es distingeix de la ficció perquè es refereix a un món observable i no imaginari. A més, ha de ser creatiu i no simplement reproductiu en la seva interpretació del real. A partir d'aquí, en aparent contradicció amb la severitat dogmàtica que transmet la ideologia de Grierson s'introdueixen recursos expressius, com el comentari en vers d'Auden a *Night Mail*, s'utilitzen decorats, es parteix d'un guió, s'explota una imaginativa integració de la banda de so. Recursos cridaners si es considera la proclamació dogmàtica que du a terme el corrent britànic en relació al documental entès com un eina de millora de la realitat social.

Per altra banda, apareixen diferents expressions del documental d'avantguarda, amb la seva manifestació més coneguda en les simfonies urbanes, *Berlín, sinfonia de una gran ciudad* (*Berlin, die Sinfonie der Grosstadt*, Walter Ruttmann, 1927) és un dels exemples més famosos, amb el rodatge dels moviments quotidians de la capital alemanya generant una realitat tensada per un construcció musical distribuïda en blocs temàtics o rítmics. Els defensors del realisme la varen atacar com a experiment vacu que, en paraules de Grierson, "no creava res", com a exercici formal d'esquena a la realitat. No s'ha d'oblidar, tanmateix, que el corrent principal del documental va deixar també de costat les troballes formals de Dziga Vertov i el cinema-ull, associant per aquella època *El hombre de la cámara* (Chelovek's

kinoapparat, 1929) amb les preocupacions formals pròpies del constructivisme, per ser avui en dia considerada com un precedent significatiu del documental experimental.

Un important salt qualitatiu es produeix ja el 1930, amb *A propos de Nice*, de Jean Vigo, el qual, sense basar-se en un comentari addicional, introdueix una mirada personal, poètica i irònica, per creuar la línia fins al terreny de l'assaig. S'obre un fèrtil trajecte envers obres que sortiran de la línia ortodoxa de la institució documental, per diferents camins. *Le Sang des Bêtes* (Georges Franju, 1949) aporta una colpidora mirada sobre els escorxadors d'un barri parisenc, tot erosionant la distinció entre narració i descripció, a partir d'una estructura que proporciona coherència a partir d'una instància externa als fets que representen les imatges del film. Jean Rouch inicia amb *Les maîtres fous* (1955) una extraordinària evolució de la pràctica fílmica que incorpora la intersubjectivitat des de la defensa de la fabricació d'un film com a activitat productora que ha d'involucrar tots els participants en el treball creatiu. Alain Resnais, amb *Nuit et brouillard* (1956), aprofundeix en la subjectivitat convertint la veu over del film en la veu de la memòria i la reflexió, en una espècie de fusió d'una consciència omniscent i una consciència "personalitzada i col·lectiva". Múltiples camins que juntament a moltes d'altres vies de llibertat creativa del cinema documental han anat propiciant una prodigiosa evolució del mode de representació afortunadament menys domesticat dins del cinematògraf. ■